

dr hab. prof. UKSW Magdalena Saganiak
Kierownik Katedry Teorii Literatury Wydziału Nauk Humanistycznych
Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego

Recenzja
pracy doktorskiej mgr Magdy Nabiałek
pt. "Sceniczność jako kategoria dramatologiczna w analizie wybranych dzieł
Juliusza Słowackiego"

Praca Magdy Nabiałek jest istotnym osiągnięciem badawczym w trzech obszarach:

- 1) w nowatorski sposób stawia ważne problemy dotyczące ogólnej teorii dramatu;
- 2) wypracowuje kategorie, służące głębszemu rozumieniu dramatów Juliusza Słowackiego;
- 3) ukazuje dynamikę rozwoju jego twórczości, którą można częściowo ekstrapolować na dynamikę romantyzmu jako prądu historycznoliterackiego.

Wszystkie trzy aspekty rozważań wpisują się w bardzo bogatą literaturę przedmiotową, czytana także w kilku językach obcych, która jednak nie przytłacza Doktorantki, a pobudza ją do stawiania samodzielnych pytań badawczych, do utworzenia zrębów własnej aparatury pojęciowej oraz do wnikliwej pracy analitycznej nad dramatami Słowackiego.

Postawione sobie zadania Autorka realizuje z rzetelnością, odpowiedzialnością, precyzją i konsekwencją, łącząc wiedzę o dramacie, teatrze i twórczości Słowackiego z dociekliwością badawczą, energią umysłu i zdolnością do budowy dużych i spójnych konstrukcji myślowych. Rozprawę Magdy Nabiałek – co warto powiedzieć już na wstępie – należy uznać za poważną i wartościową poznawczo próbę wprowadzenia do dramatologii nowych kategorii, co uprawnia do przyznania jej stopnia naukowego doktora.

Stawiając pytania w pierwszym wymienionym przekroju badań, to jest w obrębie ogólnej teorii dramatu, Magda Nabiałek zajmuje się zagadnieniem statusu dramatu jako dzieła literackiego – w aspekcie jego powiązania z możliwą realizacją sceniczną. Jej badania wpisują się w dyskusję, prowadzoną kiedyś w Polsce między innymi przez Stefanię Skwarczyńską, rozważającą kwestie tzw. "literackiej" i "teatralnej" teorii dramatu. Jest ona

kontynuowana we współczesnej dramaturgii, którą Autorka rozpoznaje jako będącą w stanie kryzysu.

W ujęciu Magdy Nabiałek ani stanowisko "zakładające uzależnienie dramatu od teatru", ani stanowisko "domagające się pełnej autonomii tekstu i uwolnienia go od jakiegokolwiek związków z praktyką sceniczną" nie prowadzi do prawidłowego określenia specyfiki gatunkowej dramatu. Autorka stawia pytanie o możliwość skonstruowania "rozwiązania pośredniego, które, uznając samowystarczalność tekstu literackiego, nie negowałoby jednocześnie jego perspektywy wykonawczej", a realizację tego założenia ma umożliwić "dramatologicznie sprofilowana kategoria sceniczności" (5). Ma ona pokazać nie tyle kwestie możliwej aktualizacji tekstu na scenie, ile kwestię korespondencji literackości i dramatyczności w "organizacji dostępnego materiału". Kluczowy fragment wywodu, ukazujący główne założenie rozprawy doktorskiej, formułuje to zagadnienie w następujący sposób:

Jeśli potraktować dramat, zgodnie ze współczesnymi intuicjami, jako "wydarzenie mowy", "powiedziane mówienie", to sceniczność należałoby uznać za sposób wewnętrznej segmentacji materiału literackiego, odwołujący się do pewnych analogii teatralnych. Taka perspektywa prowadzi do koncentracji rozważań wyłącznie na tworzywie językowym, a co za tym idzie, pozwala na potraktowanie sceniczności jako kategorii dramatologicznej (6).

Samą zaś sceniczność definiuje jako "zespół zabiegów i konwencji literackich oraz ich tekstowych eksponentów tworzących warstwową kompozycję utworu dramatycznego poprzez organizację różnych sposobów prezentacji, mogących wchodzić ze sobą w relacje zarówno komplementarne, jak i opozycyjne (14)".

Za główny czynnik, organizujący tworzywo słowne w dramacie, uznaje Autorka dwupoziomowość struktury słownej, która zasadza się przede wszystkim na obecności w wypowiedziach postaci takich elementów, które tworzą je ze względu na sytuację w świecie przedstawionym, i takich, które kształtują je ze względu na odbiorcę dramatu (czytelnika dramatu lub widza spektaklu). Z tego punktu widzenia Doktorantka analizuje różne typy wypowiedzi dramatycznych: didaskalia, wypowiedzi kierowane do odbiorcy (prolog, epilog, chór, wypowiedzi "na stronie"), relacjonując rozmaite rozważania i ujęcia badawcze, skupiając się zwłaszcza na tzw. didaskaliach i możliwości ich podziału na "wewnętrzne" i "zewewnętrzne". W konkluzji tych rozważań dochodzi do przekonania, że większość wypowiedzi scenicznych łączy w sobie kilka funkcji. "Już pojedynczy *passus* stanowi swoisty amalgamat wydarzenia scenicznego (*mimesis*) i sposobu jego prezentacji (*diegesis*) (11)". Z kolei

zastanawiając się nad aspektem *diegesis*, uznaje potrzebę dalszej komplikacji opisu tego komponentu. Odwołując się do Genettowskiej focalizacji i związanymi z nią kategoriami dystansu i punktu widzenia, lecz nie posługując się wprost terminologią tego badacza, autorka wyróżnia trzy poziomy widzenia wypowiedzi scenicznej, które – jej zdaniem – prowadzą do innego niż tradycyjny sposobu linearnego członowania tekstu. Zamiast podziału na wypowiedzi, a także zamiast tradycyjnego podziału na akty i sceny Magda Nabiątek wprowadza określenie "kadr".

Autorka wprowadza trzy poziomy konstrukcji "kadru":

a) akcja (kadr sceniczny),

b) rama sceniczna (tworzą ją operatory, otwierające miejsce dla aktu wypowiedzania, stanowiące warunek zaistnienia aktu ich scenicznej prezentacji, tematyzujące wypowiedzi osób dramatu)

c) przesłona (komentarze odautorskie i wypowiedzi osób, które za pomocą szczególnie wyprofilowanej formy dyskursu narzucają na świat przedstawiony subiektywną koncepcję jego sensu, określony projekt integracji jego znaczeń – dają one konkurencyjne perspektywy sceniczne – "trzecia warstwa kadru jednocześnie "przesłania" epizod sceniczny i ujawnia zasadę interpretacyjną regulującą ów proces" (19)).

W konstrukcji kadru każda z warstw może mieć funkcję dominującą. W przypadku dominacji pierwszej z nich otrzymujemy klasyczny dramat – prezentację "czystych zdarzeń" – może wtedy zaistnieć pełna iluzja. W przypadku dominacji drugiej otrzymujemy efekt metateatralności (teatru w teatrze). W przypadku dominacji trzeciej z nich możliwe są różne efekty: od deziluzji do metafizyczności. Metafizyczność może zaistnieć wtedy, gdy wszystkie warstwy będą mogły się scalić.

"Kadr" charakteryzuje się tym, że wprowadza charakterystyczną dla siebie zasadę spojenia trzech warstw. Gdy zasada ta się zmienia, mamy do czynienia z kolejnym kadrem. O efekcie uzyskanym w kadrze decyduje rodzaj napięć między pierwszą a drugą warstwą, co – zdaniem autorki – kieruje sposobem postrzegania pierwszej warstwy. "Filiację tę postrzegać należy również jako źródło napięcia między iluzją a deziluzją, efektem realności i teatralności (21)".

W wytworzonej przez siebie perspektywie nadawczej Autorka przeprowadza analizę siedmiu wybranych dramatów Słowackiego, grupując je w trzy fazy:

PATRZĘĆ (tu należą *Kordian*, *Horsztyński* i *Balladyna*)

WIDZIEĆ (tu należą *Mazepa* i *Fantazy*)

ROZUMIEĆ (*Ksiądz Marek*, *Sen Srebrny Salomei*, *Samuel Zborowski*)

Fazy te oznaczają zarówno rozwój techniki dramatycznej Słowackiego, eksperymentującego z różnymi formami budowy i przekształcania kadru, jak i ukazują

jego drogę do poznania, dokonującego się w obrębie i za pomocą przemian formy artystycznej. Ewolucja formy dramatu zostaje tu precyzyjnie związana z ewolucją koncepcji antropologicznych i epistemologicznych. W ten sposób Magda Nabiałek ukazuje dynamizm myśli twórczej autora *Kordiana*, od wczesnych do najpóźniejszych dramatów pracującego nad koncepcją człowieka jako istoty pasującej się z trudnością adekwatnego ujęcia świata (i siebie w nim jako jego części). Autorka w bardzo interesujący sposób pokazuje, jak technika kadrowania i zmiany w zależnościach między poszczególnymi warstwami kadru wyznaczają zmiany w podejściu Słowackiego do zagadnienia poznania świata, a zarazem jak zmienia się założona przez poetę funkcja czytelnika.

Wprowadzone przez Autorkę kategorie pozwalają na nowo zobaczyć charakterystyczne dla Słowackiego, a trudne do opisanego napięcia wewnętrzne, które w twórczości dramatycznej Słowackiego były określane jako ironia, teatralizacja i deziluzja, które rozważano także w perspektywie zagadnień spójności, fragmentaryczności, intertekstualności i podmiotowości, a których zniesienie czy przemianę określano jako wprowadzenie misteryjności, perspektywy genezyjskiej czy nawet perspektywy mistycznej. W ujęciu Magdy Nabiałek przemiany te są opisane w języku poetologicznym, nie w języku teorii sztuki romantycznej, estetyki czy teorii idei. Zmiany w sposobie postrzegania świata przez autora *Księdza Marka* zostają ukazane jako przemiany techniki budowy "kadru", a co za tym idzie – przebudowę pozycji odbiorcy względem świata, który jest mu prezentowany. Oznacza to zmianę, którą określiłabym jako propozycję nowego ujęcia odbiorcy wirtualnego, co dla odbiorcy realnego oznacza propozycję zmiany pozycji epistemicznej – już w świecie rzeczywistym. Zmiana taka może wspomagać – tak upragnioną przez Słowackiego – transfigurację czytelnika (widza), przeprowadzonego – przez "patrzenie" i "widzenie" – do "rozumienia".

Do szczególnych osiągnięć, uzyskanych za pomocą tej aparatury pojęciowej, zaliczyłabym analizę *Kordiana* i *Balladyny*. Dopiero ta dość złożona propozycja poetologiczna jest w stanie opisać zmienność perspektyw i możliwości widzenia świata ukazaną w tych dramatach, z którą niezupełnie radzą sobie kategorie ironii, fantastyczności, iluzji i deziluzji czy cudowności. W analizie *Fantazego*, podobnie jak inni badacze, Autorka widzi otwarcie na późniejszy dramat mistyczny, co przekonująco potrafi pokazać za pomocą analizy poetologicznej. Podobnie jak kiedyś Jarosław Ławski, widzi paradoksalny związek ironii i mistyki. Dramaty późne – jako dokonania artystyczne – Badaczka traktuje jako rozwiązanie zagadnienia takiego patrzenia, które daje rozumienie, co znajduje

odzwierciedlenie w konstrukcji kadru. Rozwiązanie to – które rozważa wyłącznie jako sytuację tekstową, bez odwołań do zagadnień biograficznych i przeżycia wewnętrznego Słowackiego – polega na możliwości scalenia perspektywy kreatora i widza. Dynamika rozwoju twórczego Słowackiego – zdaniem Doktorantki – zmierza do finału mistycznego, a wczesne dramaty już go zapowiadają.

Wytworzone przez Magdę Nabiałek kategorie służą więc zarówno opisowi dramatu jako takiego, jak i analizie specyfiki dramaturgii Słowackiego. Pokazują zarazem dynamikę poszukiwań twórczych Słowackiego – bez odwołania do psychologii i nawet bez odwołania do historii myśli. Proces rozwoju formy dramatycznej staje się aspektem rozwoju poety ujętego jako osobowość twórcza. Słowacki ukazuje się jako człowiek, który za pomocą wypowiedzi literackiej podejmuje i rozwiązuje podstawowe pytania człowieka: kim jestem, czym jest moje życie i śmierć, kim jest Bóg, czym jest moje słowo.

Jak obiecująco ukazuje Doktorantka w zakończeniu swej pracy, ukute przez nią kategorie wydają się przydatne także do analizy tekstów dramatycznych innych autorów i epok.

Opisana wyżej technika pracy Doktorantki budzi szacunek tak ze względu na erudycję w zakresie wiedzy o dramacie, jak i znajomość dramatów Słowackiego. Na pochwałę zasługuje odwaga w ukształtowaniu nowych kategorii analitycznych i konsekwencja w przeprowadzeniu rozległych analiz, ukazujących przydatność operacyjną wprowadzonych pojęć. Na wysoką ocenę zasługuje również klarowność wyводу, funkcjonalność kompozycji, wysoki poziom językowy oraz zadowalający aparat przypisów i bibliografii.

Zarazem cała praca koncepcyjna i analityczna Doktorantki otwiera lub odświeża pewne problemy, które stają się wyraźne w ramach przyjętej przez Autorkę perspektywy badawczej. Odświeżenie tej problematyki przez zaproponowane podejście zaliczam również do zalet pracy. Bowiem dobre pomysły badawcze nie polegają tylko na tym, iż badacz ukuje kilka kategorii, postawi za ich pomocą kilka problemów, rozwiąże je – i zamknie tę drogę badawczą, lecz może bardziej na tym, że ukształtowane przez niego kategorie otworzą nowe problemy i będą prowokować do przeformułowania starych.

Przechodzę teraz do omówienia owych problemów, które przez Autorkę nie zostały omówione, ponieważ nie mieściły się w kompozycji pracy, a które jej rzetelny wysiłek badawczy wyostrzył, zaktualizował lub przeformułował.

Zacznijmy od pewnego założenia, przyjętego jako oczywiste. Jest to założenie ciągłości rozwoju myśli twórczej Słowackiego, prowadzącej z nieubłaganą logiką do zajęcia

postawy określanej jako mistyczna. Założenia tego nie sposób całkowicie odrzucić – ponieważ wiemy, jak przebiegała droga twórcza Słowackiego. Wydaje się jednak, że założenie to nie jest tak oczywiste, jak się zdaje. Owszem, poszukiwania poety mają swoją dynamikę, ale odczytywanie twórczości wczesnej poprzez twórczość późną naraża badacza na pokusę nadmiernego uspoźnienia drogi poszukiwań, na której mogą się przecież zdarzać inkoherecje, nawroty, nagłe zerwania, iluminacje i zaciemnienia, a przede wszystkim – odkrycia, których nie sposób wywieść z wcześniejszego materiału. Kreatywna zdolność ludzkiego umysłu zakłada i to, że artysta może przekroczyć w akcie twórczym wszystkie przeszłe swoje osiągnięcia. Do pewnego stopnia każdy – zwłaszcza genialny akt twórczy – jest nieprzewidywalny, nie wpisuje się w szereg, ale go kreuje – wytwarzając nową perspektywę, która jednak, zważmy to dokładnie, mogłaby zostać wytworzona inaczej. Żeby jednak postawić problem w zarysowany tu w kilku zdaniach sposób, trzeba wprowadzić kategorię autora jako czynnika niezależnego od tekstu, czego Autorka nie może zrobić. W przyjętej przez nią – i konsekwentnie utrzymanej – perspektywie problematyka przemiany formy artystycznej staje się wewnętrzną problematyką poetologiczną, a dramat ludzkich poszukiwań, zrywów, przemiany wewnętrznej poniekąd jest usuwany z pola widzenia. W pole badawcze nie wchodzi psychologia twórcza, a akt twórczy jest wyłączony nie tylko z biografii, ale także z historii literatury – i w ogóle z historii. Oczywiście, każde postępowanie badawcze buduje pewien model myślenia o sztuce, każdy z nich pomija pewne aspekty nieskończenie złożonej rzeczywistości, warto jednak do końca przemyśleć rezultaty przyjętych ograniczeń.

Autorka pisze, iż zajmuje stanowisko antyesencjalistyczne. Oznacza to – o ile dobrze rozumiem – iż tekst dramatu (czy jakiegokolwiek innego utworu literackiego) nie istnieje sam w sobie, lecz jako struktura otwarta na odbiorcę, jako przekaz zakładający pewien sposób czytania, i to – dodajmy – sposób bardzo złożony. W myśleniu Magdy Nabałek o dramacie zaznacza się wzmocniona obecność odbiorcy – jest on wprowadzony przy pomocy kategorii sceniczności. Podejście to ma wiele opisywanych już przeze mnie zalet, ale też budzi pewnego rodzaju niepokój badawczy.

Wiele lat temu, we wstępie do tomu *Dzielo – język – tradycja*, pisanym w 1973 roku, Janusz Sławiński pisał: <<a) nie należy mieszać rozważań o strukturze dzieła z rozważaniami o charakterze historycznoliterackim; b) nie należy mieszać rozważań o strukturze z rozważaniami o komunikacji literackiej; c) opis warstwy językowej powinien posługiwać się inną terminologią niż opis "świata przedstawionego">>. Założenia te należą do pewnego

modelu badań literackich, który sam autor określa jako "ergocentryczny", to jest ukierunkowany na badanie struktury wewnętrznej. W modelu tym zagadnienie komunikacji literackiej (przede wszystkim chodzi tu o relację między autorem a czytelnikiem) ma być oddzielone od kwestii organizacji tekstu (skądinąd jednak rozumianego jako pewnego rodzaju całość ukierunkowana na odbiór). Model ten należy do szeroko rozumianego modernizmu. Autorka robi coś innego, deklarując antyesencjalizm, a więc – generalnie rzecz biorąc – włączając się w paradygmat postmodernistyczny: właśnie wprowadza pojęcia komunikacji literackiej do wnętrza struktury utworu dramatycznego. Aczkowiek każda struktura jakoś przygotowuje swojego potencjalnego odbiorcę do jej odczytania (strukturalizm ujmuje to jako odbiorcę wirtualnego, traktowanego jako potencjalne miejsce dla odbiorcy realnego), to w ujęciu Magdy Nabiałek mamy do czynienia z zabiegiem, który niejako bezpośrednio wpisuje czynności odbiorcze w tekst. Młoda Badaczka wprowadza potencjalne oko odbiorcy niejako do wnętrza struktury dramatu – na przykład utożsamiając jego pozycję z pozycją różnych osób dramatu lub wpisując jego penetrującą obecność do wypowiedzi postaci – zacierając granice między tekstem a jego odbiorcą, czyli znosząc granice między dramatem a jego zewnątrz (czymkolwiek by ono nie było). Położenie tak silnego nacisku na odbiorcę wprowadza pewnego rodzaju zagrożenie: oto tekst może się ponownie stać niejako jednopłaszczyznowy: istnieje tylko w płaszczyźnie odbioru. Okazuje się bowiem, że przyjęte przez Magdę Nabiałek założenie względnej samodzielności tekstu względem działań odbiorczych ulega w trakcie analizy wyraźnemu ograniczeniu. W rezultacie – na przykład – postać Prezesa w *Kordianie* zajmuje analogiczną pozycję jak Imaginacja, ponieważ podobnie steruje patrzyeniem odbiorcy. Ale – mimo wszystko – dla odbiorcy nie jest obojętne to, że w świecie przedstawionym Prezes jest człowiekiem, a Imaginacja usamodzielnioną na potrzeby dramatu częścią podmiotowości Kordiana.

Uzasadnienia dla tego akurat radykalnego ruchu interpretacyjnego – i generalnie dla obranej przez siebie perspektywy, szuka Autorka – oczywiście – w samej strukturze tekstu.

Podejście to, trzeba przyznać, jest z kilku przynajmniej powodów uzasadnione, ale – jak wspomniano wyżej – budzi pytania badawcze, które Autorka – mam nadzieję – będzie mogła przed sobą postawić w dalszej swojej doskonale się zapowiadającej karierze badawczej.

Po pierwsze, tak radykalne wprowadzenie sceniczności jako kategorii organizującej materiał dramatu, jest uzasadnione ze względu na to właśnie, że dramat jest potencjalnie

przeznaczony do oglądania: czy to przez widza na scenie, czy to przez czytelnika, odbierającego te wypowiedzi jako sceniczne.

Po drugie dlatego, że sztuka romantyczna wykrywała sprzeczność między aktem nieskrępowanej ekspresji a jego ujęciem w sztuce.

Po trzecie dlatego, iż sztuka romantyczna wiedziała o zdolności podmiotu, by w akcie twórczym ujmować własny akt (samoobserwacja i samoświadomość, co prowadziło do oddzielenia się ekspresji od jej wyrazu, a w niektórych wypadkach do ironii oraz deziluzji). (W języku Autorki tej zdolności odpowiadałaby prawdopodobnie możliwość obudowywania akcji scenicznej uwagami drugiego i trzeciego poziomu.)

Po czwarte dlatego, iż sztuka romantyczna zakładała zdolność podmiotu do zmiany dystansu do siebie i swego aktu – czyli możliwość zajęcia postawy transcendentalnej – co owocuje między innymi synkretyzmem gatunkowym lub – mówiąc językiem Autorki – zmianami "przesłony". Ta sama zdolność daje także swobodę w tym, co Autorka nazywa kadrowaniem.

Autorka nie pisze o kwestiach romantycznego ujęcia sztuki wprost, ponieważ prowadzi wywód w warstwie poetologicznej, ale najwyraźniej dobrze je zna i zdaje się wprowadzać jako niewyeksplikowany kontekst swoich rozważań.

Śmiała koncepcja Magdy Nabiałek napotyka jednak na specyficzne ograniczenia, które dzieli z wieloma propozycjami pozostającymi w nurcie szeroko rozumianego postmodernistycznego. Czy nie jest to jednak propozycja szczególnie przydatna do analiz dramatu romantycznego i modernistycznego (ale już widzianych w lustrze postmodernizmu) oraz postmodernistycznego? Czy nie jest tak, że chwyta ona przede wszystkim cechy dramatu romantycznego, kiedy tematyzował on problematykę podmiotowości twórczej i statusu sztuki – wbudowując te zagadnienia w samą strukturę utworu? Może jest tak, że zaproponowany tu język analityczny nie jest jednak obojętny w użyciu, i potencjalnie przetwarza każdy tekst w strukturę zbliżoną do dramatu romantycznego. Te pytania badawcze – otwarte przez Magdę Nabiałek – będą czekały na rozwinięcia, odpowiedzi, kontrpropozycje – inicjując nowe procesy badawcze.

Idźmy dalej za myślą Badaczki. Zauważmy, że cechy opisanej przez Magdę Nabiałek wielopoziomowości mogą nosić utwory należące do różnych gatunków literackich. Każde dzieło sztuki rozwija trzy poziomy: świata przedstawionego (może to być świat myśli czy uczuć), sposobu jego prezentacji – i – może jednak na zewnątrz – interpretacji. W samym tekście mogą być i na pewno są sygnały dla czytelnika na każdym z poziomów. Czy to jednak

czyni odbiorcę swego rodzaju składnikiem tekstu – czy jednak nie pozostawia mu swobody w aprobacie lub dezaprobatie dla zaproponowanych sposobów widzenia? Czy nie jest tak, że gdyby konsekwentnie pójść za ustaleniami Magdy Nabałek, poczynionymi w stosunku do dramatu, to nie trzeba by przyjąć, że taki właśnie odbiór na trzech poziomach jest proponowany przez *każdy* utwór literacki? A jeśli tak, to czy przyjęcie tego rodzaju opisu nie sprawia, że *każdy tekst staje się sceniczny*?

Byłabym gotowa przyjąć tę dość karkołomną tezę, ponieważ tłumaczy zjawisko do tej pory jeszcze nie uchwycone, a mianowicie to właśnie, że współcześnie na scenę teatru przenoszone są wszystkie gatunki literackie i wszystkie dzieła piśmiennictwa. Jeśli rozumieć sceniczność jako wpisanie w tekst potencjalnego (zwykle jednak dystansującego) oka potencjalnego odbiorcy, to każdy tekst – nawet tzw. liryka bezpośrednia i dowolny zapiszek staje się monologiem dramatycznym, i to jeszcze niekiedy bardzo ustrukturowanym. Zjawisko to zachodzi jednak – jak się zdaje – tylko przy specyficznych założeniach, które między innymi czyni Autorka: kiedy mianowicie odbierze się utworowi, autorowi i odbiorcy samodzielność bytową – i ukaże się tę trójkę jako związaną tekstem i wzajemnie się warunkującą.

Tymczasem narzędzia hermenutyki i dialektyki, a także strukturalizmu i semiotyki pozwalają jednak wprowadzić bytową aktualność autora i czytelnika, a tekst pokazać jako względnie niezależną całość, która poddaje się lub się nie poddaje zabiegom odbiorcy, która pozostawia mu pole działania, atakuje go własną siłą (władą nią przede wszystkim autor), ale też wystawia się na interpretacyjne zabiegi odbiorcy. Także narzędzia filozofii dialogu, zwłaszcza Bachtinowska teoria słowa, jak również teoria aktów mowy, rozwinięta w odniesieniu do dramatu przez Richarda Ohmanna, stwarzają pewne możliwości.

W opisie dramatu postulowałabym zatem, zgodnie zresztą ze wstępną deklaracją Magdy Nabałek, możliwość współistnienia dwóch względnie samodzielnych struktur – tej, która konstytuuje świat przedstawiony (*mimesis*), oraz tej, która ukierunkowuje jego widzenie przez odbiorcę (*diegesis*). Jest niewątpliwą zasługą Doktorantki to, że w analizie poetologicznej pokazuje, jak istotna i skomplikowana jest wartość *diegesis*, sędzę jednak, iż w przyszłej swej pracy badawczej może się pokusić o zaatakowanie zagadnienia jeszcze bardziej złożonego: o pokazanie wzajemnego stosunku *mimesis* i *diegesis*, oraz o włączenie do rozważań momentu historii literatury, co – prawdopodobnie – będzie oznaczało ponowne przemyślenie statusu autora, tekstu i odbiorcy w realnym świecie.

Otwarcie przez Magdę Nabiałek nowych perspektyw badawczych, nowatorstwo we wprowadzeniu kategorii badawczych, rozwinięta świadomość metodologiczna, konsekwencja i rzetelność w przeprowadzeniu badań, wysoka kultura literacka i erudycja w zakresie wszystkich dziedzin nauki o literaturze, potrzebnych do przeprowadzenia wywodu, a także inne już wymienione zalety rozprawy doktorskiej "Sceniczność jako kategoria dramatologiczna w analizie wybranych dzieł Juliusza Słowackiego" sprawiają, że **z pełnym przekonaniem stawiam wniosek o dopuszczenie Pani mgr Magdy Nabiałek do dalszych kroków przewodu doktorskiego.**

Jednocześnie występuję o przyznanie Pani mgr Magdzie Nabiałek wyróżnienia za tę wybitną rozprawę doktorską.

Magdalena Saganiak

dr hab. prof. UKSW Magdalena Saganiak

10 V 2016 r